
U d'/of OTTAWA
39003002818812

La trente-deuxième Cantate de Bach.

DU MÊME AUTEUR

Préfaces pour des Musiciens

Table des matières : Comment nous entendons la musique. — Préfaces à la musique de piano de Schumann, à la musique de Grieg, de César Frank, de Guillaume Lekeu, à un livre sur le wagnérisme en Belgique, au « Vaisseau fantôme », à « Siegfried », à « Tristan et Yseult », à une représentation de « l'Anneau du Nibelung », à une psychologie de la musique.

Un volume in-16°. Paris, librairie Fischbacher . . . . 3 fr. 50

EN PRÉPARATION :

La cent-quatrième Cantate de Bach.

Henry Maubel

La Trente-deuxième Cantate de Bach

" Liebster Jesu mein Verlangen "



PARIS
Librairie Fischbacher
Société anonyme
33, rue de Seine, 33

1914

A Louis Kefer,

A Madame Marie Kefer-Mali.

I

L'histoire distingue les cantates religieuses de J.-S. Bach de ses cantates profanes, encore qu'il n'y ait pas de limite nette aux domaines respectifs de ces ouvrages. Qu'on m'entende. Si, portant la pensée aux extrêmes, on passe du chant de la résurrection (1) ou du dialogue sur l'éternité (2) à des fantaisies satiriques comme ***La lutte de Phébus et de Pan***, comme la pièce sur les buveuses de café, l'opposition est évidente. Mais entre ceci et cela les transitions ne manquent pas, et le commentateur qui s'appliquerait à mener son étude selon l'ordre des nuances psychologiques arriverait sans doute à cerner la masse de ces cantates d'une courbe ininterrompue. Païennes ou chrétiennes, ces œuvres sont trop chargées de réalité humaine, trop imprégnées du sentiment de la nature pour ne pas se rapporter l'une à l'autre comme autant d'aspects de la vie intérieure du peuple allemand au dix-huitième siècle.

(1) Christ lag in Todesbanden. C. 4.
(2) C. 60.

Bien des pages de la musique profane de Bach ont passé dans ses œuvres religieuses et beaucoup de ses cantates composées pour le culte, si on peut les rattacher à un texte biblique, le paraphrasent si librement que leur mysticisme s'épanouirait aussi bien « sous le large ciel de Dieu » (1), que sous les arceaux du temple.

Ainsi en est-il de celles qui disent l'amour du peuple pour Jésus, amour d'essence féminine, quelle que soit la voix qui le déclare; effusion, toute piétiste, de ce qui, dans la nature humaine, est tendre et aspire à s'élever :

« Liebster Jesu, mein Verlangen ! »

Le mot « Verlangen », tel qu'il apparaît là, exprime un désir impatient, une exigence, un appétit de l'âme.

*
* *

La plupart des cantates d'église n'ont pas de titre. On les désigne par les premiers mots de leur texte.

« Jésus très cher, mon désir ! »

A cette parole initiale de la trente-deuxième cantate succède une question inquiète (2) pareille au cri d'un cœur égaré qui cherche le chemin.

(1) Expression de Luther, citée par M. Schuré dans son « Histoire du lied ».
(2) « Où es-tu ? »



Cette œuvre date de ce qu'on appelle la seconde période de Leipzig (1). On l'exécutait le premier dimanche après l'Epiphanie, c'est-à-dire la veille du jour anniversaire du baptême du Christ.

Il existe deux autres cantates de Bach pour ce dimanche. La première : « Meinen Jesum lass ich nicht » (2) se borne à développer l'idée de l'attachement à Jésus. La seconde, dans ce moment-ci, nous intéresse davantage. Antérieure à celle qui nous occupe, elle en est en partie l'esquisse. Mettant en jeu la même anecdote, elle en essaie en quelque sorte la représentation dans une forme moins ordonnée, avec un accent plus ingénu. Son sentiment n'est pas l'appréhension ; c'est le désespoir du cœur qui pleure de solitude et se croit abandonné parce qu'un nuage a obscurci la campagne : « Mon bien-aimé Jésus est perdu. » (3). Ne dirait-on pas que toute la vie vient mourir dans la détresse de cette phrase enfantine ?

Souvenons-nous du *Cantique des Cantiques* : « Où s'est retiré votre bien-aimé? Nous l'irons chercher avec vous. » C'est peut-être un écho répercuté de ce « grand lied » qui a fait naître, dans le champ de la tradition populaire, la fable puérile et charmante du Jésus perdu.

... Perdu et bientôt retrouvé par le moyen des artifices de la métaphysique chrétienne. Mais que serait, pour la plupart

(1) Postérieure à 1735.

(2) Littéralement : « Je ne laisserai pas mon Jésus ». nº 124 de l'édition de la Société Bach.

(3) « Mein liebster Jesu ist verloren ». nº 154. Les historiens datent cette cantate de 1724.

d'entre nous, cette cristallisation magnifique de l'abstrait, sans les parfums qui l'embaument? Et ces parfums viennent de la terre.

*
* *

En marge de l'Ecriture il y a le livre des chansons, message de la candeur des humbles, évangile qu'enlumine leur rêve. Chansons spirituelles, certes, mais qui s'émeuvent de la tiédeur des nuits de mai comme elles s'enivrent à boire le vin doré de l'été en lançant leurs alléluias à travers la ramure. Les sens sont là en cercle autour de l'âme pour la nourrir de ce qu'ils voient, de ce qu'ils entendent, de ce qu'ils sentent, et devant les perspectives de la vie éternelle se placent de savoureux paysages où les Marie et les Madeleine prennent de la joie à s'attarder.

Jésus leur a dit : « Aimez-moi. » Ne sachant qu'une façon d'aimer, elles ont tendu les bras vers lui dans le désir de l'enlacer et de l'étreindre.

Cette attitude qu'elles avaient au pied de la crèche, elles l'auront au pied de la croix. Elles l'auront au chevet du tombeau jusqu'à l'heure où le Christ transfiguré, s'adressant à la Magdaléenne, prononcera l'admirable parole de la résurrection : « Ne me touchez pas, car je ne suis pas encore monté vers mon père ! »

Alors, l'âme éblouie, les bras vides, elles reviendront, leurs yeux baissés cherchant inconsciemment la trace des

pas de celui qu'elles appelaient le bien-aimé, l'époux et quelquefois, plus naïvement, le doux ami.

*
* *

Je ne sais si le lyrisme est autre chose qu'un accord de l'esprit religieux avec le sentiment de la nature. Je pense à la poésie intime, familière, fervente, qu'on voit jaillir du sol allemand dès le quatorzième siècle et jusqu'au dix-septième. Je pense à ces chansons (1), à la fois réalistes et mystiques, jardins de la méditation et de l'attente où de saines créatures avivent la soif de leur âme en mordant à de beaux fruits.

*
* *

« Une absence complète du sentiment de la nature, aboutissant à quelque chose de sec, d'étroit, de farouche, a frappé toutes les œuvres purement hierosolymites, dit Renan (2). Avec ses docteurs solennels, ses insipides canonistes, ses dévots hypocrites et atrabilaires, Jérusalem n'eût pas conquis l'humanité.

(1) *Chansons* parce que les auteurs de ces pièces n'avaient d'autre but, en les composant, que d'orner de poésie des mélodies connues de tous. C'est par le chant qui, littéralement, la « portait » que la poésie populaire s'est transmise.

(2) *La Vie de Jésus.*

« Le plus triste paysage du monde est peut-être la région voisine de Jérusalem. La Galilée, au contraire, était un paysage très vert, très ombragé, trés souriant... Pendant les deux mois de mars et d'avril, la campagne est un tapis de fleurs, d'une franchise de couleurs incomparable. Les animaux y sont petits, mais d'une douceur extrême. Des tourterelles sveltes et vives, des merles bleus si légers qu'ils posent sur une herbe sans la faire plier. »

Et plus loin : « La campagne abondait en eaux fraîches et en fruits; les grosses fermes étaient ombragées de vignes et de figuiers; les jardins étaient des massifs de pommiers, de noyers, de grenadiers. Le vin était excellent s'il en faut juger par celui que les Juifs recueillent encore à Safed, et on en buvait beaucoup. Cette vie contente et facilement satisfaite... se spiritualisait en rêves éthérés, en une sorte de mysticisme poétique confondant le ciel et la terre. Laissez l'austère Jean-Baptiste dans son désert de Judée, prêcher la pénitence, tonner sans cesse, vivre de sauterelles en compagnie des chacals. Pourquoi les compagnons de l'époux jeûneraient-ils pendant que l'époux est avec eux?

« Toute l'histoire du christianisme naissant est devenue de la sorte une délicieuse pastorale. »

*
* *

En mêlant ses chants à cette pastorale la poésie germanique a fourni à Luther de quoi vivifier sa doctrine.

Elle est le chemin de la libation. Elle est le cordon d'anémones rouges et de lys qui relie le cœur à l'esprit.

Il faut que l'esprit, pour apparaître, épouse les réalités de la terre et de la chair. Il faut que les hommes ressentent le mystère. Et c'est ce que Bach savait bien lorsqu'il donnait à une œuvre religieuse l'inflexion tour à tour passionnée, sereine et enjouée d'un conte.

Ses cantates s'attachent moins à la parole de la Bible qu'à la légende qui dégage le sentiment de cette parole en la reflétant. Elles s'appuient sur un texte. Toutefois ce texte n'est, aux yeux du musicien, qu'un prétexte. Sa pensée le brise dans le mouvement généreux qu'elle fait pour se répandre.

* * *

Ouvrons le bon petit livre (1) que M. William Cart a consacré à l'auteur des cantates. Nous y trouverons le tableau des fêtes de l'année luthérienne avec l'indication de leur évangile.

Les versets que le prédicateur paraphrasait le premier dimanche après l'Epiphanie sont empruntés à Luc (2). C'est l'épisode de l'entretien de Jésus avec les docteurs :

« Son père et sa mère allaient tous les ans à Jérusalem à la fête de Pâque.

(1) *Etude sur J.-S. Bach*, chez Fischbacher.
(2) Ch. II, v. 41-54.

« Et lorsqu'il fut âgé de douze ans ils y allèrent selon qu'ils avaient coutume, au temps de la fête.

« Quand les jours de la solennité furent passés, lorsqu'ils s'en retournèrent, l'Enfant Jésus demeura dans Jérusalem, sans que son père et sa mère s'en aperçussent.

« Et pensant qu'il était avec quelqu'un de leur compagnie, ils marchèrent durant un jour ; et le soir, ils le cherchaient parmi leurs parents et parmi ceux de leur connnaissance.

« Mais ne l'ayant point trouvé ils retournèrent à Jérusalem pour l'y chercher.

« Et trois jours après ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant.

« Et tous ceux qui l'entendaient étaient surpris de sa sagesse et de ses réponses.

« Lors donc qu'ils le virent, ils furent remplis d'admiration ; et sa mère lui dit : Mon fils, pourquoi en avez-vous usé ainsi avec nous ? Voilà que nous vous cherchions, votre père et moi, étant tout affligés.

« Il leur répondit : Pourquoi me cherchiez-vous ? Ne saviez-vous pas qu'il faut que je sois occupé aux choses qui regardent le service de mon père ?

« Mais ils ne comprirent point ce qu'il leur disait.

« Il s'en alla ensuite avec eux, et vint à Nazareth ; et il leur était soumis. Or sa mère conservait dans son cœur toutes ces choses. »

On voit ici le premier indice de la vocation de Jésus ; son premier acte de détachement. Sa douceur, alors qu'il sort du temple et qu'il retourne à Nazareth, voile à peine le travail de sa volonté. Jésus s'éloigne. Sent-on ce qu'il y a de décisif, ce qu'il y a de cruel déjà, pour Marie, dans cette disparition morale de l'enfant qu'elle a cherché pendant trois jours avec une indicible angoisse ?

Que signifient les paroles étranges qu'il prononce, et cet accent nouveau où ne sonne plus rien ni de sa candeur ni de sa tendresse, si ce n'est que l'étreinte maternelle est dénouée et qu'il faudra que Marie, pour ne pas perdre Jésus, fasse, ainsi que toutes les créatures, l'effort de le suivre au pays lointain... « l'autre pays... » dont parle une très ancienne et mélancolique chanson (1).

Luc remarque la soumission de Jésus. En vérité, c'est Marie qui se soumet. Elle a engendré celui que des bergers et des rois sont venus saluer comme le sauveur. Elle l'a nourri ; et du regard vigilant et du regard chaud et alangui de ses yeux de Syrienne, elle l'a persuadé de son destin. Il est temps qu'elle s'efface. Elle ne sera désormais, entre toutes les femmes, que le symbole le plus douloureux de la sensibilité qui s'élance vers l'intelligence infinie.

(1) *Dies ist das ander Land*, 1477, du recueil d'Arnim et Brentano.

*
* *

Considérée de la sorte, l'image de la Vierge prend quelque chose d'impersonnel, de collectif. Elle s'élargit en se transposant. Elle était l'instrument d'une démonstration doctrinale. Elle devient un moyen d'émotion. Sans contrevenir à la leçon évangélique, elle sert l'aspiration humaine, motif essentiel des théories qui se déroulent sous le signe de Dieu.

L'idée de l'amour spirituel fondue dans un grand sentiment lyrique et manifestée par une voix derrière laquelle se lève le groupe des suppliantes de Jésus, voilà ce que Bach a retenu de l'évangile qu'on lui proposait.

Sa conception est poétique. Elle n'adapte pas ; elle crée. Faute de le savoir ou d'y consentir, des critiques méconnaissent singulièrement le caractère de la musique qui la recouvre.

Nommerai-je l'érudit professeur de Goettingen qui délare que le duo de la trente-deuxième cantate est trop gai? Il a ses raisons. L'histoire de l'entretien avec les docteurs l'obsède. Il a accompagné Joseph et Marie au temple et il trouve peu convenable qu'en un lieu si sévère, on entonne une mélodie sur un rythme dansant.

La fille du sultan prenait les choses plus simplement lorsque, ouvrant la porte au Seigneur et s'inclinant jusqu'à terre, elle lui disait gentiment : « Sois le bienvenu, beau jeune homme ! (1) »

(1) Simrock : *Deutsche Volkslieder.* M. Schuré a donné une traduction en vers de quelques strophes de cette pièce dans son *Histoire du Lied.* J'emprunte à son texte cette phrase d'accueil.

*
* *

La pièce à laquelle je fais allusion est une des plus fraîches variations qu'on ait composées sur le thème de la recherche de Jésus. L'aventure des fiançailles et du mariage mystique s'y développe comme aux plans gradués d'un théâtre. C'est une fantaisie traversée d'accents vrais ; c'est un songe où les mots de la vie quotidienne rendent un son léger.

La fille du sultan aime les fleurs d'une manière qui donne à penser qu'elle leur prête une âme. Tous les jours, en les arrosant, elle leur parle :

— Mes chères belles fleurs, qui vous a faites ? quel seigneur très puissant ?...

Et voici Jésus qui lui dit :

— J'arrive du royaume de mon père.

Elle ne comprendrait pas s'il n'ajoutait aussitôt :

— Je suis le maître des fleurs.

Alors le cœur de la jeune fille s'élance :

— C'est vers vous qu'allait mon désir (1).

Jésus la prend par la main. Ils se mettent en voyage. Tout en suivant la courbe des vallées et des montagnes, ils causent amicalement. Elle lui demande son nom.

— Puisque vous m'aimez, je vous dirai mon nom. Je m'appelle Jésus.

(1) *Mein Verlangen.*

Elle l'interroge sur son père.

— Mon père est un homme riche. Son royaume s'étend loin. Il a fait le ciel et la terre et le soleil, la lune et les étoiles. Le ciel, la terre et tout ce que vous voyez, tout est venu de lui. Dix millions d'anges se tiennent devant son trône.

— Si vous êtes le fils d'un roi si riche, si vous avez tant de biens, dites-moi donc qui est votre mère.

— Ma mère est une vierge. Son nom est écrit très haut. Elle m'a mis au monde et, néanmoins, elle est restée une vierge.

A mesure qu'ils causent, la petite souhaite plus ardemment de voir le royaume vers lequel ils marchent. Mais Jésus s'arrête et, lui prenant encore la main, il lui dit :

— Je rentre dans ma patrie où je vous annoncerai.

La voilà triste et les yeux remplis de larmes à cause du départ de Jésus. Comme le jour tombe, l'absence de celui qu'elle aime lui dure et elle a un si grand désir de le revoir qu'elle frappe doucement.

— Ouvrez la porte, s'il vous plaît, et laissez-moi entrer. J'ai là mon fiancé.

La porte s'ouvre. Touché de son affliction et de sa beauté, le portier l'écoute, lui pose des questions. Mais il ne connaît pas son fiancé.

— Est-il possible que vous parliez de la sorte ! Il m'a dit de l'attendre ici pendant qu'il irait m'annoncer.

— Comment se nomme-t-il ?

— Son nom ? ah !... je n'en sais plus rien ; je l'ai oublié.

Cependant elle décrit son vêtement, sa figure ; elle fait de lui une image tellement radieuse que le portier dit enfin :

— Cela ne peut être que Jésus.

En retrouvant le nom de son bien-aimé elle éclate de joie :

— Jésus !... oui, c'est ainsi que s'appelait mon doux ami. C'est lui que je veux dire !...

Et Jésus revient et l'emmène pour l'éternité dans le royaume de son père.

« Ils passèrent par une haute porte où l'histoire de la vie est écrite en lettres d'or. Des anges aux ailes multicolores volaient parmi les nuages avec le geste des bergers qui, dans la clarté du matin, se saluent d'une colline à l'autre. Tout était illuminé. La bienheureuse enfant écoutait une musique dont les plus beaux accords venaient d'un arc-en-ciel qui semblait tissu de ses larmes. »

Et puis un vœu en manière d'épilogue :

« Dieu donne, à ceux qui chanteront cette chanson, la grâce de contempler la fille du sultan dans la vie éternelle. »

Ainsi se termine cette petite œuvre poétique en quatre tableaux ; je pourrais dire en quatre actes : la rencontre, le voyage, l'attente devant la porte du ciel, l'entrée au ciel.

Je ne donne pas comme un hors-d'œuvre la transcription résumée que j'en ai faite (1). Elle est utile à notre étude. Elle

(1) D'après Simrock.

nous aidera à comprendre la joie naïve de certaines pages de Bach et aussi comment la forme dramatique de la plupart de ses cantates correspond à l'empreinte qu'ont laissée en lui le Lied et la chanson.

II

L'office luthérien n'est guère qu'une longue méditation sur l'évangile. L'orateur paraphrase un texte et, pour en prolonger le sens, quand les mots sont à bout de force, la musique met en mouvement ses images. C'est du moins ainsi que la cérémonie devrait s'organiser. Mais, à la « Thomaskirche » de Leipzig, le prêche succédait à la cantate comme la moralité succède à la fable.

Mosewius (1), qui critique cette ordonnance, ne nous dit pas si elle avait pour but de répandre les cendres de la morale orthodoxe sur un art qu'on jugeait souvent trop expressif.

Ce qu'on a reproché à la musique religieuse du XIXe siècle, on le reprochait déjà à celle du XVIIIe. Des gens austères eussent voulu s'en tenir à la sévérité du motet. Que le temple fût envahi par des formes détachées de la musique instrumentale et du drame lyrique, cela les effarouchait. Cependant elles y entraient poussées par la

(1) J.-S. Bach in seinen « Kirchenkantaten », 1845.

respiration de la vie. En leur donnant le baptême, les musiciens d'église ne faisaient rien de plus que de consacrer ce que leur offraient l'humeur individualiste et la pensée active de leur temps.

*
* *

La vie ne frappe pas deux fois du même flot la même place de son lit de roche ou de sable. Faut-il qu'elle paie d'un regret la joie de se renouveler sans cesse? Regardez-la couler. Observez son trajet dans l'histoire. Elle repassera périodiquement sous des latitudes pareilles à celles qu'elle a quittées.

C'est ce phénomène du retour d'un désir, d'une conception, d'un style, que nous apercevons dans l'influence de la monodie italienne, c'est-à-dire du chant individuel accompagné, désagrégeant et ruinant peu à peu, à partir du XVIIe siècle, la masse, naguère puissante, de la polyphonie vocale.

*
* *

On se demande de quoi le plain-chant aurait fait sa substance sans l'art des aèdes et des rapsodes qui chantaient aux fêtes païennes en s'accompagnant sur la cithare. Il est vraisemblable,

il est probable que l'Église a pris là les motifs de sa mélodie liturgique ; après quoi, fermant les yeux sur la source profane, elle réussit à la faire oublier (1).

Elle rejetait les instruments, ne voulant même pas de ceux que la Grèce employait à célébrer ses dieux les plus chastes et, pendant longtemps, elle écarta l'orgue, l'abominable flûte de Pan aux tuyaux d'airain qui avait hanté peut-être les temples de Vénus (2) et qui continuait de retentir dans les palais, les cirques, les théâtres de l'ancienne Byzance. Tout cela sentait la volupté. Tout cela était souillé de parfums et d'intentions terrestres.

A la musique de Rome sauvée par la passion et la résurrection du Christ, un seul instrument pouvait convenir ; celui qu'anime l'esprit ; celui qui tire de soi la parole pour dire avec saint Augustin : « Ce sont vos flammes, ô mon Dieu, ce sont vos douces flammes qui nous embrasent. »

Ainsi naquit et grandit à mesure des ressources du contrepoint, l'art qui en est la floraison, l'art polyphone, cette symphonie vocale faite de paroles lyriques enchevêtrées, ce prodigieux ouvrage d'un chant où les voix sont portées par les voix.

Il se développe aux pays du Nord, l'Italie l'accueille, le génie de Palestrina le transfigure. On peut dire qu'il a décrit, à ce moment-là, toute sa parabole.

Soulevée par la multitude des croyants jusqu'aux régions où la

(1) Voir : Gevaert. *Le chant liturgique de l'église latine.*
(2) Léon Pillaut. *Instruments et musiciens.*

forme humaine ne projette pas d'ombre, la musique retombe. Chute apparente ; migration au cours de laquelle elle s'émeut de la chaleur qui la pénètre et des accents nouveaux qui annoncent son retour sur la terre.

*
* *

Ces accents sont ceux du drame lyrique. Les Florentins, les Vénitiens le bâtissent. Avec son chant monodique qu'accompagnent le clavicembale et le chœur des violes, des luths, des harpes, des petites orgues, des trompettes, des hautbois, des trombones, des flûtes, il s'érige dans la claire atmosphère méditerranéenne comme une nouvelle tragédie grecque.

*
* *

Pour remplacer l'espèce de musique pure que j'appelais tout à l'heure une « symphonie vocale », les novateurs de la Renaissance apportent une poésie dont les lignes frémissantes uniront la musique au geste.

« Il faut que la voix chante seule », disait Vincenzo Galiléi. Ce qui voulait dire : la musique n'est pas une harmonie de l'univers ou un concert des âmes perdues en Dieu. Elle est le langage de ma

réalité profonde, le cri de mon amour, de ma volupté, de ma souffrance tel que la passion me l'arrache. Le chant ne sera donc plus une effusion anonyme, mais une expression personnelle. Secondé par les instruments de l'orchestre, il ira demander à la sensibilité de chacun ce qu'elle cache en soi de délicieux ou ce qui l'oppresse.

Souvenez-vous de la fable dont l'imagination populaire a illustré les marges de l'évangile, vous comprendrez comment, en infusant à des représentations spirituelles et tout intérieures le sang du drame, ce style a suscité des œuvres qui ne sont, proprement, ni sacrées ni profanes parce qu'elles puisent à la source religieuse une émotion purement humaine.

*
* *

La trente-deuxième cantate doit plus à la poésie qu'à l'église ; plus encore à la musique qu'à la poésie. Elle est, avant tout, musicale. Architecture de matériaux fluides, c'est à la logique des forces du rythme et du son qu'elle demande les raisons de son ordre, de son équilibre, de sa forme.

L'action en est intime. Elle se passe loin de la foule. Le chœur n'y intervient pas. S'il fallait la situer, je choisirais un paysage abrité au pied d'une montagne. Là, parmi les arbres masquant la nef du temple, j'entendrais bien ses airs, ses récitatifs, son duo qui est la finale animée d'un dialogue.

Quand deux personnes, attirées des extrémités du monde l'une vers l'autre, s'engagent dans le même chemin, leurs voix heureuses se croisent et se confondent.

Où va le Seigneur avec l'élue par ce chemin fleuri comme une chanson? La courbe des routes est trompeuse. Qu'un passant le leur fasse remarquer, Jésus lui dira en souriant : « Mon cher Docteur, nous n'allons pas à Jérusalem. »

Et la suite de sa pensée, on la trouverait dans cet aphorisme de Novalis : « La ligne courbe est la libre victoire de la nature sur la règle (1). »

*
* *

Avant de prendre la charge de « Cantor » à Leipzig, Bach dut promettre de ne pas écrire dans le style de l'opéra les œuvres destinées au culte. Allait-on chasser la cantate du temple? Elle avait beau prendre une attitude pieuse; dans l'esprit de certaines gens, son aspect faisait scandale. On l'assimilait à une scène d'opéra.

Si le mot se borne à marquer l'analogie des formes, il demeure acceptable pourvu qu'on n'oublie pas que la scène dont il s'agit se passe tout entière en deçà du plan où elle serait visible.

La cantate s'attache à la vie intérieure. Elle est enracinée aux

(1) Fragments. Traduction de M. Maurice Maeterlinck.

sources du lyrisme. Souvent le fluide qui la baigne est brûlant. Elle a des floraisons passionnées. Cependant la courbe expressive qu'elle trace autour de son désir n'aboutit qu'à soi-même. Nous sommes au jardin clos du songe. Tout s'exhale dans un chant.

La cantate n'est peut-être qu'un Lied qui a desserré sa corolle.

Une pièce vocale, en s'étendant, s'est fragmentée. Pour maintenir ensemble ses fragments il lui fallait perfectionner le jeu de ses énergies, compliquer sa structure. Elle l'a fait de la manière la plus libre.

Elle peut ressembler à une ode. Elle peut ressembler à un drame.

Le drame en musique, elle s'en souvient. Et si l'on songe au mouvement de la Renaissance (1), on dira que le même penchant de la vie a jeté ces deux formes dans l'art. Mais leurs voies s'écartent l'une de l'autre.

Tandis que le drame s'efforce à des réalisations qui ne sauraient être qu'imparfaites, la beauté qu'il soulève c'est la cantate qui la sauve en la portant sur le théâtre de l'imagination, le seul où un poète se manifeste pleinement.

Comment expliquer ces choses aux messieurs du Consistoire de Leipzig ?

A leur exigence, Bach n'objecta rien ; il promit. Il était sincère.

(1) La Renaissance musicale, vers 1600.

Pour conjurer la séduction dangereuse d'une musique à laquelle on reprochait de mettre la passion trop près des sens, il avait sa foi et le livre des chansons ; il avait sa Bible et le sentiment profond de la poésie de sa race.

III

Etudier la structure des cantates aux différentes époques de la carrière de Bach mènerait à caractériser la manière de ses librettistes, Franck, Marianne von Ziegler, Neumeister, Picander (1). On ignore généralement les noms de ces collaborateurs à qui le musicien ne demandait rien de plus que le bâti d'un ouvrage dont il choisissait les motifs.

Façonner la matière littéraire, c'est une besogne qui convenait à l'habile et souple Picander. Franck et Neumeister y apportaient plus d'indépendance et plus de sens. En publiant des recueils de textes de cantate ils prétendaient servir la société luthérienne et son culte.

Neumeister était pasteur, « Il eut le mérite, dit M. Pirro, d'inaugurer un genre (2) ». Quand on nous raconte qu'il employait ses loisirs à arranger en scenarios l'argument de ses sermons (3), nous

(1) Pseudonyme de Christian-Friederich Henrici.

(2) Ouvrage sur J.-S. Bach. Collection Chantavoine.

(3) Philippe Wolfrum : *Johann-Sebastian Bach*.

sommes tentés de sourire de ce qui nous semble un passe-temps puéril. Mais quoi de plus naturel si la cantate est la paraphrase et l'ornement du prêche?

Les librettistes de Bach ont contribué à fixer le style d'une nouvelle musique religieuse. Il serait injuste de leur refuser une place dans l'histoire de la culture de leur pays et de leur temps. Qu'ils fussent plutôt des versificateurs que des poètes, c'était, si j'ose dire, leur devoir. Ils avaient à se subordonner, à s'effacer comme font les ouvriers du gros œuvre. Sous leurs mains insensibles à la palpitation du Verbe, les paroles meurent, les pensées se ternissent, elles prennent l'aspect de fleurs pressées et séchées dans un herbier. Ainsi le texte de la trente-deuxième cantate...

Mais le musicien va venir qui trempera ces fleurs fanées dans une liqueur magique et nous verrons leurs tissus se gonfler, leur tige se dresser, leur calice s'ouvrir.

* * *

« Jésus très cher, mon désir, où es-tu ? Faut-il que si tôt je te perde? Ne peux-tu demeurer auprès de moi? Toi qui es mon appui, mon refuge, mon salut, donne-moi la joie de t'enlacer et de t'étreindre infiniment ».

Combien de femmes, angoissées par l'absence de Jésus, l'ont appelé, l'ont supplié avec ces mots d'amante ?

L'âme, en se repliant dans la chaleur de la prière, éveille les images et les paroles intérieures. Une voix se lève. Elle dit la fortifiante pensée du verset de Luc :

« Pourquoi me cherchiez-vous ? » C'est-à-dire : « Pourquoi parmi les apparences ?

« Je suis où règne l'esprit. »

La nuit pâlit ; la fièvre tombe ; la sérénité du matin envahit le cœur de la suppliante. Jésus est devant elle. Il lui parle avec sa raison tendre. Un dialogue s'engage où la sagesse et le désir s'accordent pour le gai duo des fiançailles dont j'ai dit qu'il scandalise les docteurs.

Si, pourtant, l'on voulait ne voir ici que la représentation de ce qui se passe dans l'imagination d'une femme en prière, on ne s'étonnerait plus de la part de fantaisie que l'art accorde à ce petit poème dont la substance, déployée d'abord sur le rythme large et passionné d'une incantation, se dissipe dans une sorte de gavotte en rondeau.

* * *

La joie soulève, et le corps avec l'âme. C'est pourquoi les humbles dansent leur allégresse. Par cette façon de célébrer la foi retrouvée, le musicien s'est tenu dans la tradition qui lie l'esprit de la Bible au sentiment populaire.

Il avait déjà employé ce mouvement gai, cette forme de danse

légère et jusqu'à un fragment de la même idée mélodique au dénoûment d'une cantate dont j'ai parlé à cause de son analogie avec la trente-deuxième. J'en rappelle le texte : « Mon bien-aimé Jésus est perdu » (1); toutefois le duo qui la termine ne joint que des figures de la terre. Jésus n'entre pas dans le drame. Il l'effleure d'un calme *arioso* qui a le ton détaché d'une chanson à la cantonade.

Cette œuvre, antérieure à celle que nous étudions, moins assurée, moins riche, charmante pour ce qu'elle a de naïf; encore toute primitive en ses images, au lieu de concentrer son action dans l'intimité d'un être, la déplie; ses éléments se dispersent. Le choral qui la divise et les chants du ténor, personnage collectif, y font retentir la voix de la communauté. Nourrie de théologie plutôt que de psychologie individuelle, elle demeure proche du temple et de sa leçon. La plus émouvante de ses pages est un chant nostalgique, débordant d'amour maternel; mélodie balancée dans le souvenir de la nuit d'or, ardente et douce, de l'Epiphanie. Bach pensait à la Vierge.

En écoutant *l'adagio* de la trente-deuxième cantate nous verrons surgir une autre figure par qui se marque nettement l'antithèse du trouble et de la sérénité, du doute et de la foi; figure réelle, presque charnelle, d'autant plus saisissante que, pour la dresser sur son théâtre imaginaire, le grand tragique des Passions a composé, moins un air ou une *aria*, comme dit son texte, qu'une véritable scène de drame faite d'une déclamation qu'appuie le geste de l'orchestre.

(1) C. 154.



Quel petit orchestre!... des violons, des violes, des violoncelles, un hautbois, un clavecin. Mais l'art instrumental mûrissait alors délicieusement et, en bon ouvrier qui goûte la qualité de la matière qu'il travaille, Bach prenait soin de ses ressources, s'appliquant à les économiser autant qu'à les choisir.

Son imagination, proche de la nature, se nourrissait de peu. Son génie de complexion robuste, les jeux du rythme le tenaient en force et en souplesse.

Le premier élément de grandeur de la musique de Bach, et ce qui la fait vivre prodigieusement, c'est sa rythmique.



Des amateurs peu initiés pensent que le maître de chapelle de l'église Saint-Thomas fait un art austère. Des moralistes estiment qu'il prend bien des libertés avec la religion.

Les uns, je l'ai dit, le connaissent mal. Les autres méconnaissent la nature purement musicale de son génie. On ne saurait assez les dissuader de chercher ici la façon religieuse, ailleurs la façon profane d'une musique qui accueille en soi le sentiment mêlé et tout l'instinct de la plus humble, de la plus quotidienne humanité. Le désir, si elle l'élève à l'infini, elle le prend dans la chair où il a ses racines. Et la force

du corps est peut-être, pour elle, une condition de la beauté spirituelle.

En nous rappelant comme elle prie, n'oublions pas la vigueur et l'élasticité qu'elle apporte à ce que l'auteur de l'*Orchésographie* (1) appelle « une espèce de rhétorique muette par laquelle l'orateur persuade aux spectateurs qu'il est sain et gaillard ».

La danse remplit les Suites de Bach d'une variété de formes qui sont autant de formules du geste rythmique. Qu'elles imitent un ballet de Cour, un divertissement populaire ou une cérémonie sacrée, elles nous apparaissent comme des « caractères » de la sensibilité manifestée activement. Et de les concevoir ainsi nous venons à comprendre l'étrange, la persuasive éloquence que leur « rhétorique muette » prête à la musique instrumentale. Elles l'ont constituée. C'est de leurs fragments recomposés d'une manière nouvelle que la symphonie est construite et non seulement la symphonie, mais tous les jeux d'orchestre par lesquels la musique fait le simulacre de prendre corps et de toucher le sol au bord de la réalité.

Exister, s'extérioriser, se poser, vivre en solidité, c'est le but constant de ses tentatives. Fluide et sans durée, elle aspire à réaliser dans l'étendue son rêve de densité plastique.

Cette fiction n'a lieu nulle part aussi puissamment, aussi parfaitement que dans les Passions et les Cantates de Bach.

(1) Jean Tabourot, dit Thoinot Arbeau. Fin du XVIe siècle.

IV

Au soubassement de la trente-deuxième Cantate, l'*adagio* que chantent le soprano et l'orchestre a l'aspect d'un bas-relief. Par ce morceau fondamental l'œuvre est, pour ainsi dire, chargée de passion humaine, en sorte qu'appuyant fortement sur la terre elle se détend d'un élan sûr et bien équilibré.

Nous savons déjà quelles clartés riantes en baignent le faîte. Son architecture s'allégera, s'éclairera progressivement. Tout y est disposé pour donner l'illusion de l'âme qui monte, non pas uniment et miraculeusement comme si quelque puissance divine l'attirait à soi, mais degré par degré, sous l'impulsion d'une volonté qui s'efforce à ne pas défaillir.

La Symphonie construit ces degrés. Où il n'y a rien, elle met un chemin de sonorités. La mélodie le dessine et les rythmes le sculptent avec la même ferveur voluptueuse qu'ils apportaient à l'expression lyrique du geste dans certaines pièces de la Suite.

On devine à quelles formes je fais allusion.

⁂

La pompeuse et brûlante sarabande porte la marque de son origine espagnole.

L'allemande, où les théoriciens voient le germe de la sonate, a des dehors moins caractérisés. Elle est née au pays de l'analyse. En passant de France en Allemagne elle a pris une vie nouvelle. Elle s'adapte ; elle est cosmopolite. C'est une pièce de moyenne température psychologique. L'allure en est aisée ; ni très rapide, ni très lente ; ordinaire, normale, sage comme celle d'un être occupé de sa réalité intérieure plutôt que de la beauté de son corps. Le dessin actif et continu qui remplit sa mesure carrée fait songer moins à une danse qu'à un travail.

Mais qu'est-ce que le premier mouvement d'une sonate si ce n'est un conflit de motifs, un débat moral, c'est-à-dire un travail de Psyché pour son dieu... qui bientôt l'emportera en dansant. Les deux gestes se tiennent.

Cette forme neutre de l'allemande, cette forme laborieuse et calme, Bach tend à l'élargir sous la pression d'un rythme tout à fait lent qui la creuse de manière à dégager ce qu'elle concentre en soi de méditatif.

Il a écrit quelques allemandes où, par l'effet d'une inflexion plus éloquente, d'une ligne plus ornée, le geste du travail prend la

beauté décorative d'un rite sacré (1). Des pièces de la Suite, la moins lyrique incline alors vers la plus chantante, vers la sarabande à quoi on l'assimilerait si la sarabande ne se déroulait sur la mesure à trois temps.

Est-ce-à dire que je découvre cela dans l'*adagio* de la trente-deuxième cantate? Non, pas tout cela ; mais ce qu'il en peut rester quand la musique instrumentale, renonçant à sa propre perfection, ouvre ses formes au drame et monte vers des paroles humaines en dénouant son geste afin qu'il les enveloppe et qu'il les porte.

* * *

« Jésus très cher, mon désir ! « *Mein Verlangen*. J'ai dit le sens du mot « Verlangen ».

L'accent qu'ici la musique lui prête n'est-il pas aussi trop humain pour le temple ? Le fait est qu'il s'agit bien d'un désir, et du plus impatient et du plus tendu, dans cette *aria* pathétique où la soif du divin fait gémir une âme tendre.

Une femme se hâte avec des cris d'amour et d'angoisse vers Celui qui est au sommet de la montagne. Chaque pas de cette créature altérée de sa source est un effort. Son immense passion

(1) Voir la suite en *si* mineur pour le violon, les suites en *ut* mineur et en *ré* majeur pour le violoncelle ainsi qu'une suite en *sol* mineur destinée au luth et transcrite pour le clavecin par M. Tirabassi. (Préface de M. Bacha : éditeur Fernand Lauweryns, Bruxelles 1913).

tout à la fois l'anime et l'accable. Atteindra-t-elle où elle aspire? Son souffle précipité l'oppresse; ses bras se tendent, ses mains se joignent...

Le morceau est écrit en *mi* mineur. On en trouve la substance dans une courte introduction orchestrale dont les quatre groupes mélodiques sont comme autant de vers libres de la symphonie.

*
* *

Le premier vers semble poser, une à une, les syllabes des mots « liebster Jesu » sur les sons de l'accord fondamental arpégé lentement vers le grave. Un accent (1) sur la note haute, et l'âme fléchit, s'agenouille, s'abandonne. Le deuxième vers dessine clairement la question naïve : « Où es-tu ? Je te cherche; ne peux-tu demeurer auprès de moi ? » Petite phrase démonstrative où s'inclut toute une logique du désir féminin. A travers la tonalité dépouillée de *la* mineur, elle monte et puis, repliant sa courbe, vient s'arrêter sur l'accord de *si* majeur. Cadence suspensive; cadence marquée du sentiment de l'attente : Jésus ne répond pas.

L'invocation se répète dans l'harmonie contractée de la sensible *sol dièze* (2) et, repartant du ton de *la*, le quatrième

(1) Provenant du rythme syncopé de la note prise, par anticipation, sur le temps faible.
(2) Supposant le retard de l'accord de *mi* majeur prolongé en neuvième.

vers, ou verset de l'introduction instrumentale développe une période anxieuse, pressante, suppliante, qui retombe de haut sur la tonique avec un geste de lassitude.

* * *

C'est une image simplifiée et en quelque sorte schématique que je dégage là. Il y manque le tissu extérieur, la forme seconde, les traits accessoires, notes de passage, appogiatures, ornements, par quoi une mélodie vient à vivre à peu près comme une plante à la saison où ses rameaux se couvrent de feuilles et de fleurs.

Ainsi l'invocation « liebster Jesu ». J'ai dit que Bach la formule en brisant l'accord fondamental de *mi* mineur dont les notes tombent une à une. Toutefois, de la quinte à la tonique inférieure, les sons intermédiaires apparaissent de sorte que la partie défaillante du thème prend l'aspect d'un fragment de gamme. Au contraire, sur le mot « liebster », au sommet de l'accord, l'essence de l'harmonie se concentre, la note initiale se prolonge comme si elle ne pouvait assez accentuer la parole d'amour qu'elle porte et cette parole, elle ne la laisse choir qu'après l'avoir cérémonieusement dénouée dans ce que notre langage analytique appelle une double appogiature (1). Les Anglais ont un mot fait du mouvement de la chose. Ils disent :

(1) Gruppetto.

« turn ». C'est le signe d'une courbe ou, mieux, d'une ondulation de la mélodie, pareille à celle du liquide qui s'élève et s'abaisse aux parois d'un vase qu'on balance.

La question à Jésus se distingue par un dessin plus simple et plus direct. Elle est scandée comme un appel. Ses quatre notes « Wo find ich dich » (1) modulent à même la cadence qu'élargit, que dilate un port de voix passionné des violons (2). La petite période qui amène cette cadence n'a pas seulement l'allure du discours. On y voit s'esquisser déjà le geste de la recherche. Quand le motif de l'invocation aura reparu, serré dans une tessiture plus aiguë sur la ligne fuyante d'un accord dissonant (3), tout de suite la mélodie se relèvera pour sculpter la longue phrase qui symbolise l'effort de monter.

* * *

Imaginez une figure musicale pareille à celle dont je parlais tout à l'heure ; une double appogiature, mais renversée (4). Supposez que sa note haute, à chaque secousse que donne la mélodie pour se projeter, s'écarte d'un degré. L'image portera son poids sur l'intervalle des deux notes basses dont la répétition représentera une sorte de

(1) « où te trouverai-je ? ». Ce que j'ai traduit par la phrase plus légère : « où es-tu ? »

(2) Du *la* 3 à l'octave supérieure. Ce port de voix sur la sous-dominante est l'arc-boutant de la cadence.

(3) L'accord de septième de sensible que j'ai indiqué.

(4) *Do si do ré.*

ligne de terre ; et, par le rapport de cette ligne avec celle que tracera la série des intervalles supérieurs, nous aurons la vision d'un plan oblique, d'une pente. L'écart va jusqu'à la sixte. La pente est raide. La mélodie, d'un élan s'y jette et puis redescend en gamme à son point de départ ; même en deçà, car elle était partie de la tierce du ton de *la* mineur et la voici sur la tierce du ton de *sol*. Alors c'est l'effort opiniâtre, la montée lente, la démarche vacillante d'une progression chromatique qu'entrecoupent de nouveaux ports de voix des violons, pareils à des cris de l'âme qui aspire.

Exécutés maintenant sur des intervalles de septième, ces ports de voix renforcent l'articulation du dessin mélodique dont nous avons entendu l'esquisse et qui se rapporte au geste de la recherche. Il est fait de couples sonores dont les mouvements s'opposent. Deux notes liées. La première est appuyée; la seconde se détache à la façon d'une muette dans une terminaison féminine. Il n'y a là, en réalité, qu'un son accentué par la pression de sa note voisine ; une note traînée, retardée par le frottement le plus âpre. Qu'on y voie un accent, une appogiature ou encore le renversement, dans un intervalle étroit, des ports de voix dissonants qui caractérisent douloureusement la phrase, cela nous importe peu, les mots du langage technique, hors de la sèche analyse étant vagues, indécis, flottants parce qu'ils s'appliquent à une infinité d'images.

Pour moi, ce que j'entends constamment sous la locution musicale que je tente ici de préciser, c'est la parole du désir exigeant ; c'est le mot « Verlangen » à quoi répond, dans la seconde strophe

du morceau, le mot « Umfangen » qui porte en soi et qui répand, toute frissonnante d'espoir, la pensée folle d'enlacer, d'étreindre, de posséder.

* * *

L'âme se dégage. Un heureux pressentiment la soulève. L'horizon s'élargit. L'étendue s'emplit de la joie d'une vocalise que répercutent des traits descendants du hautbois. Vocalise religieuse à la manière des jubilations de la cantilène grégorienne (1) ; formule ornementale. Mais un ornement, dans la musique de Bach, a la valeur d'une métaphore dans un poème. Joignons cette expression d'essence lyrique aux expressions dramatiques que nous a révélées l'introduction instrumentale et nous aurons un aperçu complet de la matière mise en œuvre dans le premier tableau de la trente-deuxième cantate.

* * *

L'orchestre en déroule la musique. Au chant suivi qu'il fait, la voix emprunte de quoi colorer sa déclamation. La même mélodie les occupe. D'une part elle enchaîne ses motifs ; d'autre part elle est brisée et déviée par l'accent libre de la parole. La voix du soprano, dans cet ensemble, loin de tirer toute la musique à soi,

(1) Voir les exemples mis en parallèle par M. Vincent d'Indy dans son *Traité de composition musicale*, au chapitre de « la Cantilène monodique ».

n'en prend que ce que l'esprit des mots peut mettre en lumière. C'est, me dira-t-on, le procédé de nos auteurs de drame lyrique ; il n'est pas nouveau. En effet. N'allons pas, cependant, jusqu'à accuser Bach de plagier Wagner et ses descendants. Sa symphonie n'a rien de celle des musiciens du vingtième siècle. Le pas régulier des basses, au long de cet *adagio*, atteste leur volonté de n'être que le très simple accompagnement de la monodie. J'ai dit que l'orchestre chante parce que, en vérité, le pathétique de cette page résonne au plus profond de ses harmonies. Mais la mélodie proprement dite, c'est un instrument soliste, le hautbois, qui en expose, en répète, en lie les motifs ; de sorte que, sous couleur d'écrire un solo, Bach compose le duo d'une voix instrumentale et d'une voix humaine.

Aperçoit-on la perspective des plans? Au premier rang, la parole déclamée. Un peu en recul, la mélodie d'où rayonne l'émotion lyrique. Derrière la voix, le groupe des archets; au fond, le clavecin.

Le timbre du hautbois précise d'un trait de couleur mélancolique et sensuel les aspects terrestres de cette scène, jusqu'à ce que tombe enfin, comme la rosée sur un visage en fièvre, la voix du dieu invisible :

« *Où me cherchez-vous?* »

C'est le récitatif de l'apparition. L'orgue retentit, soutenant une succession mélodique ascendante qui a la splendeur d'un fragment de choral. On songe au geste vers le ciel du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci.



Quelques mesures seulement de récitatif, et voici descendre de la tonique à la quinte grave du ton de *sol*, de beaux accords de sixte pareils aux pas harmonieux du Seigneur. Le violon introduit de son jeu élégiaque l'*aria* de la basse. Ces accords en disent la mélodie. Deux petites mesures du rythme en trois croches suffisent à l'épuiser. Elle s'exhale sur l'harmonie de la tonique ; se défait sur l'harmonie de la dominante en remontant jusqu'à la septième, *do*, note d'appui qui l'incline à répéter son dessin caressant sur la tierce de *sol* (1). Après quoi vient un développement fait d'une variation ornementale en triolets.

Faut-il insister sur la signification symbolique de cette descente de sixtes et de ce dessin ternaire ou, si l'on veut, trinitaire ? La phrase ramène, de huit mesures en huit mesures, le même mouvement. Mais son motif court, sorte de monade rythmique, la laisse très souple et lui permet de changer, en modulant, ses inflexions de manière à mettre de la variété dans l'unité, dans l'apparente immobilité de la mélodie.

Trois instruments viennent en concert pour réaliser cette mélodie : l'orgue, le violon... et la voix humaine. Le chant du violon enveloppe de ses volutes le chant de la basse. L'orgue les accom-

(1) *Si, la, sol*

pagne. Le chant du violon est perpétuel. La voix s'interrompt quelquefois. Il lui arrive de ne dire qu'à moitié la phrase pour la reprendre d'un bout à l'autre après que les voix instrumentales l'ont achevée. Entre les strophes, une ritournelle. Après la dernière strophe de l'air, une reprise. C'est un air à *da capo*, c'est-à-dire un air à recommencer ; un air comme enroulé qui s'achève par la répétition de sa première partie.

Des critiques déplorent que Bach consente à cette façon italienne qui enferme la mélodie dans son contour. C'est là, pensent-ils, un procédé de virtuose et tout opposé au génie dramatique de l'auteur des Passions. En y regardant de plus près peut-être reconnaîtrait-on qu'il ne prête cette forme qu'à des images purement lyriques. L'apparition de Jésus, c'est un arrêt du temps ; c'est de l'éternité qui rayonne dans la durée. Une courbe qui revient sur soi, n'est-ce pas le symbole même de l'éternité? Il me semble que l'enroulement dont j'ai parlé continue le dessin en volutes de la mélodie et qu'il en complète la signification.

Le style expressif de Bach n'est en rien diminué par ce retour enveloppant d'un chant qui nous berce, qui nous plonge dans le songe où notre sensibilité délivrée s'abandonne tout entière au charme des paroles de Jésus.

Le violon noue les mailles de ce songe. Son chant se répand en tournant dans le silence de la terre. La suppliante s'est tue. Elle écoute ; elle médite. Au fond de son âme devenue égale et claire comme une eau calme, elle regarde se recomposer les reflets brisés

des feux de l'autre rive. C'est l'heure de la modulation spirituelle; l'heure du « *noli me tangere* » (1). Bien loin sont les images de la crèche, de la Vierge, de l'Épiphanie. On penserait plutôt à la Madeleine au tombeau quand, reconnaissant la voix du Christ, elle tombe à genoux en prononçant cette seule parole qu'étouffent les sanglots : « Rabboni ! » (2).

Mais le dialogue par quoi se résout la scène de la trente-deuxième cantate nous détourne d'une conception si tragique. Il a le ton sage et familier d'un entretien moral. Ces choses, je l'ai dit, se passent dans l'imagination d'une femme en prière et suivent la pente de son désir.

* * *

Le premier (3) des deux récitatifs qui encadrent l'air de la basse n'était, musicalement, qu'une cadence pour préluder. Cependant cette cadence déployait, du ton de *fa* dièze majeur à celui de *si* mineur, toute une image de la majesté et de la bonté divines.

Dans le second récitatif un élan d'adoration juvénile, une grâce souriante animent les répliques du soprano. La suppliante

(1) Ne me touchez pas.
(2) Maître !
(3) Sur le texte de l'Evangile : « Pourquoi me cherchiez-vous ? ».

a retrouvé son dieu. Elle secoue jusqu'au souvenir de sa tristesse et de sa défaillance. Jésus existe, puisqu'elle a entendu sa voix : « Tu es saint, tu es grand ; ta demeure est aimable. J'aspire à la lumière qui resplendit dans ton palais. Mon corps et mon âme se réjouissent dans le dieu vivant. Jésus ! Mon cœur t'aime pour l'éternité ! »

Parler ici de la nostalgie de la mort, comme le font certains auteurs, c'est en parler mal à propos. Le mysticisme a ses degrés, ses nuances. L'élan vers Dieu n'implique pas nécessairement le sentiment sombre que Bach traduit d'une manière si poignante et si belle dans d'autres cantates.

Jésus répond : « Si tu méprises les vanités du monde, si tu habites ma demeure, tu vivras sur la terre et tu vivras au ciel. Si ton esprit et ton cœur sont enflammés d'amour pour moi, tu seras heureuse. »

Ce n'est pas l'idée de la mort qui règne sur cette œuvre, c'est l'idée de l'amour, c'est l'idée du bonheur qu'on obtient en s'élevant à travers la réalité jusqu'à la vie de l'esprit... Selon l'évangile : « Tu vivras sur la terre et tu vivras au ciel ». Parole pour nous rappeler qu'il y a des champs à ensemencer et des fruits savoureux à cueillir au bord du chemin de la vie éternelle.



Les récitatifs des cantates, on voudrait les détacher, les étudier à part comme des modèles (1). Fragments de prose musicale parmi des strophes lyriques ou dramatiques, ils portent, de l'œuvre religieuse, la raison, la sagesse, le verbe. Des accords de l'orgue ou du clavecin d'ordinaire en ponctuent les phrases ; accords élémentaires réalisés sur une basse chiffrée et constituant un appui tonal plutôt qu'un accompagnement. C'est le récitatif sec. Faut-il ajouter que cette manière de dire est constamment démentie par la force de rayonnement et la fécondité des harmonies de Bach ?

Mais le second récitatif de la trente-deuxième cantate est complexe. Il met à nu, pour le défaire à nos yeux, le nœud du drame. C'est un dialogue. Le musicien ne prête pas le même langage aux deux personnages qui y participent. Tandis que les discours de Jésus gardent la tenue austère du *recitativo secco* (2), le soprano s'abandonne à une déclamation vive, ornée, accompagnée, qui relève de la forme, à la fois oratoire et lyrique, de l'*arioso*.

Sur les mots : « Mon corps et mon âme se réjouissent dans le Dieu vivant », une vocalise s'envole, plus souple, plus fraîche, plus mélodique que celle que nous avons entendue dans l'*adagio*. Et la sonorité claire de cette fleur alléluiatique, en retentissant sur la cadence finale de la scène, annonce le gai mouvement de l'*allegretto*.

(1) M. Alfred Heuss a consacré une étude savante et d'une remarquable clarté aux récitatifs des Passions. On peut la lire dans le *Bach-Jahrbuch* de 1904. Editeur : Breitkopff et Haertel.

(2) Renforcé par les instruments à archet qui réalisent la basse avec l'orgue.

*
* *

Une danse, une danse chantée plus encore qu'une chanson. Elle a tout ce qui caractérise la gavotte ; l'élan gracieux sur le temps levé, le pas assuré sur le temps fort ; le rythme net, heureux, léger ; les petits groupes mélodiques disposés en symétrie et comme en vis-à-vis, deux à deux. Même les chutes en révérence s'esquissent. Mais elles sont courtes à cause de l'allure dépêchée du morceau.

Le soprano énonce le thème et le prolonge, sur l'imitation de la basse, dans une sorte de contre-sujet en valeurs doubles (1) qui fera l'animation de leur duo. Les voix se rencontrent, se joignent, se répondent au gré de leur marche unanime et joyeuse dans l'air frais du matin, sur une large route.

Tous les instruments jouent. Les cordes graves, avec le clavecin, remplissent l'harmonie. Le hautbois suit les voix et suspend des guirlandes à leur chant pendant que les violons tracent un dessin d'accompagnement dont le va-et-vient fait songer au tic-tac d'un moulin. Mais le moulin est si bien caché sous la mathématique des doubles croches que M. Schweitzer lui-même ne le découvrirait pas. Il n'y a là nulle intention descriptive. Il n'y a qu'une saine respiration de la musique, un mouvement généreux et alerte multiplié par le travail du rythme. Les retours de la mélodie, la forme tournante du rondeau en font le mouvement perpétuel d'un voyage à l'infini, pareil à celui de la fille du sultan avec le maître des fleurs.

(1) Doubles croches, contre-croches.

*
* *

Ici s'achève, sur un accord de *ré* majeur, la représentation de la parabole. Un chemin riant s'est ouvert, qui mène au ciel ; mais nous ne sommes pas encore à la porte du ciel. Souvenons-nous des tonalités que nous venons de traverser. En les résumant nous prendrons un raccourci de la psychologie de ce petit drame.

*
* *

Jusqu'à l'*allegretto* l'armure est d'un dièze. Les récitatifs, ne faisant que des transitions, n'ont pas de tonalité propre. Et de quel signe marquerait-on un morceau écrit en mineur, si ce n'était du signe de son relatif majeur? Le mineur est le mode négatif du majeur ; il en est l'ombre. Le dièze posé sur le *fa*, note de passage de la tierce *mi-sol*, n'indique qu'une gamme, n'évoque qu'un paysage, d'abord éclairé de biais par le faux jour du doute et puis illuminé par la lumière de la foi. A travers la tonalité de *mi* mineur, c'est une âme endolorie qui s'avance vers l'harmonie sereine, vers l'harmonie majeure et lumineuse des paroles de Jésus. Jusqu'à ce que tout son doute se soit dissipé, c'est-à-dire jusqu'au dénoûment de l'action dramatique, le seul *dièze*, aux confins des deux modes, demeurera comme un symbole qui tient en suspens, sur la fluctuation tonale, l'idée du divin. Continuellement, les quatre petits traits croisés de

son signe scintillent sur la sensible du ton de *sol*. Mais cette sensible est aussi le deuxième degré du ton de *mi*, la quinte du ton de *si*. Note de mouvement, d'attraction et de tendance au cours de l'*aria* du soprano, elle prend, à l'apparition de Jésus, le caractère imposant d'une tonique en se fixant dans l'accord de *fa dièze* majeur (1). Et là encore, cette note, partout apparente, qui semble avoir pour mission d'orienter la modulation de l'œuvre, ne cesse de résonner au centre de l'harmonie, comme pour appeler à soi le chant caressant, la douce cantilène du consolateur.

La scène dialoguée qui suit le chant de la basse mêle aux images harmoniques de la première partie de la cantate des images nouvelles. A mesure que l'entretien s'anime, la tonalité insensiblement se déplace. Un accord de *la* majeur, dominante de *ré*, s'est épanoui sous les répliques joyeuses du soprano. C'était l'harmonie vigoureuse de *ré* majeur qui s'annonçait; c'était la couleur franche de l'*allegretto* d'où l'on revient, au ton de l'*aria* de Jésus, au ton de *sol*, pour chanter le choral.

* * *

Si cette cantate est une prière figurée, le choral (2) en est l'*amen*. Une homélie, un sermon, ne s'adressent qu'à la raison. On a mis la

(1) Renversé sous la forme d'un accord de sixte.
(2) Pour l'histoire du Choral, voir le livre de M. Schweitzer sur *J. S. Bach*, chez Breitkopf.

pensée de l'évangile en images. Ainsi le Verbe s'est incarné. La foule, avec la suppliante, a entendu la voix de Jésus. Elle a mêlé sa sensibilité à l'action. L'idée de l'amour spirituel s'est fondue, pour elle, dans un sentiment lyrique qu'une mélodie populaire va répandre : « Freu' dich sehr, o meine seele ». (1) Cette mélodie qui vient du fond de la nature parfume le temple.

On la retrouve avec son rythme primitif en trois temps dans la cantate « Wachet, betet » (2). Dans une cantate pour la fête de Saint Michel (3), la tonalité claire d'*ut* majeur et le même rythme ternaire lui donnent l'aspect d'un chant des anges ou d'un noël (4).

Ici la mesure à quatre temps l'élargit, l'épand, l'égalise. Le chœur lui fait une harmonie très simple qu'accentuent de tendres contre-chants en courbe des ténors et des basses.

Et c'est l'offrande au doux ami, au Seigneur dont l'esprit rayonnant est descendu sur les plus humbles fleurs du jardin.

(1) Réjouis-toi, mon âme.
(2) Veillez, priez. C. 70.
(3) C. 9.
(4) Je ne cite pas les autres cantates où Bach l'emploie.



